cuadernos de aleph

ÉCFRASIS Y TRANSMEDIALIDAD EN *UN JARDÍN OLVIDADO*, DE LUIS BAGUÉ QUÍLEZ*

EKPHRASIS AND TRANSMEDIALITY IN *UN JARDÍN OLVIDADO*, BY LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

JESÚS MIGUEL PACHECO PÉREZ
https://orcid.org/0009-0008-8379-8092
jesusmiguel.pachecop@um.es
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Resumen: En el presente trabajo se propone una lectura del poemario *Un jardín olvidado* (2007), de Luis Bagué Quílez, desde una perspectiva ecfrástica y transmedial que atiende a los mecanismos de diálogo entre la palabra poética y otras formas de representación artística. Este análisis examina los poemas en relación con las obras —pintura, cine, fotografía y música— aludidas de manera explícita o implícita en los poemas, con el propósito de indagar en los procedimientos de mediación estética que articulan el libro. La dimensión transmedial del libro pone de relieve que toda experiencia estética es constitutivamente intertextual e interartística. Así, la percepción del presente y la reconstrucción de la memoria aparecen mediadas por estratos culturales heredados que se entrecruzan y tensionan en momentos decisivos. El jardín, entonces, se configura como el espacio liminar en que convergen la mirada, la memoria y la tradición.

Palabras clave: *Un jardín olvidado*, Luis Bagué Quílez, écfrasis, transmedialidad, poesía.

Abstract: This article proposes a reading of *Un jardín olvidado* (2007), by Luis Bagué Quílez, from an ekphrastic and transmedial perspective that examines the dialogic mechanisms between poetic language and other forms of artistic representation. The analysis explores the poems in relation to works—painting, film, photo, and music—explicitly or implicitly invoked, with the aim of

* Este trabajo es resultado de un contrato predoctoral de formación del personal investigador financiado por la Consejería de Empleo, Universidades, Empresa y Medio Ambiente de la CARM, a través de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

Recibido: 02/03/2026. Aceptado: 05/06/2026.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21709345

investigating the processes of aesthetic mediation that structure the volume. The transmedial dimension of the book underscores that all aesthetic experience is inherently intertextual and interartistic. The perception of the present and the reconstruction of memory are mediated by inherited cultural strata that intersect and come into tension at decisive moments. The garden thus emerges as a liminal space where gaze, memory, and tradition converge.

Keywords: *Un jardín olvidado*, Luis Bagué Quílez, ekphrasis, transmediality, poetry.

1. INTRODUCCIÓN: LA ÉCFRASIS Y LA TRANSMEDIALIDAD

La *écfrasis*, entendida como descripción literaria de una obra de arte visual (Pineda González, 2000), desde una concepción más próxima a su definición original, o concebida como representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1993; Mitchell, 2009), desde una visión más amplia del fenómeno ecfrástico, es un recurso literario presente en numerosas obras contemporáneas por su capacidad de establecer diálogos críticos con un referente visual que ofrece, además de la imagen, una relación intertextual amplificadora, reflexiva o desautomatizadora (Baños Saldaña, 2019) de la tradición artística.

Por su parte, la teoría contemporánea de la écfrasis ha experimentado una progresiva ampliación de sus límites conceptuales. Frente a la tradición retórica clásica, que entendía la écfrasis como una descripción vívida capaz de poner ante los ojos el objeto relatado (Hermógenes, Teón y Aftonio, 1991), la crítica contemporánea ha desplazado el énfasis desde la descripción hacia las relaciones entre sistemas semióticos. En este contexto, las definiciones de James A. W. Heffernan (1993) y William John Thomas Mitchell (2009) reflejan cómo la écfrasis pone en escena las tensiones entre la imagen y la palabra e integra operaciones interpretativas, narrativas o ideológicas que superan la mera descripción.

Si bien el ADN grecolatino de la écfrasis como descripción permanece en numerosos textos literarios de la contemporaneidad, que se valen de esta técnica de traducción verbal del signo visual (Ponce Cárdenas, 2014), diversos estudios han señalado la existencia de textos en los que la referencia artística deja de funcionar como objeto prioritario de descripción y se convierte en un detonante de procesos imaginativos, narrativos o reflexivos. Por ejemplo, Jesús Ponce Cárdenas (2014) emplea el término *paraécfrasis* para designar aquellas modalidades que desplazan la función descriptiva tradicional y convierten la obra artística en punto de partida para una elaboración simbólica o interpretativa; mientras, Michael Riffaterre (2000) se refiere a este fenómeno como *ilusión de écfrasis*. De este modo, el

referente visual abandona la posición central y se convierte en un mecanismo generador de sentido, por lo que la relación intermedial implica un proceso de recreación, interpretación o refracción subjetiva en el que la descripción se desplaza y la reflexión ocupa el lugar central.

Son muchas las investigaciones recientes acerca de la écfrasis y sus diferentes tipos en el ámbito hispánico (Pimentel, 2003; García Martínez, 2011; Ponce Cárdenas, 2014), pero conviene detenernos en una clasificación que establece el autor protagonista de este artículo, Luis Bagué Quílez (2021), que, además de poeta, como investigador ha publicado *Écfrasis e intermedialidad en la poesía española contemporánea. Pintura, cine y publicidad* (2024), un monográfico que reúne sus trabajos sobre este ámbito y que ofrece su mirada crítica ante el fenómeno ecfrástico, la cual queda patente en su creación literaria.

La clasificación que establece Bagué Quílez (2021) se centra en los textos de carácter paraecfrástico y distingue entre *écfrasis en acción* y *écfrasis en movimiento*. La primera se articula mediante referencias intermediales y despliega una lectura performativa que desafía los límites de lo visual. En la segunda, por su parte, predomina la imaginación sobre la descripción, por lo que se crean espacios narrativos o reflexiones a partir de la pieza artística.

Por otro lado, resulta necesario distinguir entre *intermedialidad* y *transmedialidad*, conceptos que con frecuencia aparecen vinculados, pero que designan fenómenos diferentes. La intermedialidad estudia las relaciones que se producen entre distintos medios en una obra concreta, ya sea mediante referencias, imitaciones, adaptaciones o combinaciones de códigos (Rajewsky, 2010). En relación con esta idea, el estudio de Werner Wolf (2011) ha contribuido de manera decisiva a sistematizar los estudios intermediales mediante una tipología que distingue entre referencias intermediales, transposiciones y formas de combinación medial, lo que proporciona un marco teórico de gran relevancia para el análisis de las relaciones entre literatura y artes visuales. De hecho, la écfrasis es una de las modalidades de la intermedialidad, puesto que pone en relación el discurso verbal con una imagen visual ausente. Por el contrario, la transmedialidad se centra en la circulación de contenidos, motivos, narrativas o universos de sentido a través de múltiples soportes, donde cada medio aporta información nueva al conjunto (Jenkins, 2006, 2009; Sánchez-Mesa y Baetens, 2017). Así, mientras que la intermedialidad analiza las relaciones entre medios, la transmedialidad estudia la expansión de significados entre ellos.

Desde esta perspectiva, la transmedialidad hace referencia a aquellas obras o configuraciones culturales que se despliegan a través de múltiples medios, de modo que el

resultado —como unidad— se compone de la información que estos aportan (Bianchi, Cancellier y Domínguez Gutiérrez, 2025). Así, el significado surge de la interacción entre distintos soportes y no puede reducirse a ninguno de ellos por separado. Esta concepción permite diferenciar la transmedialidad tanto de la intermedialidad como de la transposición intermedial (Rajewsky, 2010), ya que esta última implica la transformación de una obra de un medio a otro y la primera supone una expansión del universo de sentido mediante contribuciones complementarias distribuidas entre varios medios.

En consecuencia, la écfrasis y la paraécfrasis deben entenderse como modalidades específicas de intermedialidad, en tanto que operan sobre la relación entre palabra e imagen dentro de un marco de representación o reinterpretación de una obra visual concreta. Aunque estos procedimientos pueden generar efectos de expansión interpretativa, no implican por sí mismos una lógica transmedial, ya que no requieren una circulación del significado a través de diferentes medios autónomos ni la construcción distribuida de un universo semántico. En cambio, la transmedialidad constituye un nivel distinto de análisis, ya que exige que el significado se construya desde la interacción de varios soportes.

Junto con estas categorías, la noción de *transreferencialidad*, entendida como la «trascendencia referencial de los textos» (Baños Saldaña, 2002: 273), permite describir las relaciones en las que el texto establece conexiones con otros discursos, imaginarios o sistemas culturales sin que medie necesariamente una relación intermedial o transmedial. A diferencia de la écfrasis, que se articula en torno a un referente visual concreto, y de la transmedialidad, que implica la participación de múltiples soportes en la construcción del sentido, la transreferencialidad atiende a la red de referencias culturales que atraviesan el texto y que contribuyen a su densidad semántica.

En síntesis, la écfrasis consiste en la representación verbal de una obra visual, por medio de la descripción o evocación de una pieza artística; la paraécfrasis desplaza este énfasis descriptivo en aras de la recreación imaginativa, la reflexión o la interpretación subjetiva; y, finalmente, la transmedialidad amplía aún más este marco al estudiar la construcción de significados a través de múltiples medios —musicales, cinematográficos, científicos, literarios, etc.—, en los que cada uno aporta elementos específicos al conjunto de la obra.

A partir de este marco conceptual, el análisis de *Un jardín olvidado* (2007), de Luis Bagué Quílez[1], distinguirá entre dos niveles de funcionamiento textual: las relaciones ecfrásticas y paraecfrásticas, entendidas como modalidades de intermedialidad centradas en la representación o reinterpretación de obras visuales, y los procesos transmediales, en aquellos casos en los que el significado se construye mediante la interacción de diversos soportes autónomos. Así pues, a efectos analíticos, se considerará transmedial aquel fenómeno en el que la construcción del significado requiera de la interacción de distintos medios con autonomía, de modo que ningún soporte pueda ser reducido a mera fuente del otro. Este criterio implica tres condiciones: la presencia efectiva de más de un sistema medial con función semántica activa, la ausencia de jerarquía entre los distintos medios implicados y la aportación de información no redundante por cada uno de ellos. Si bien, en ocasiones los límites entre las relaciones de intermedialidad y transmedialidad pueden ser difusos —sobre todo en relación con la segunda condición señalada—, el análisis optará por una lectura transmedial siempre que la interacción entre medios permita justificar una construcción del sentido basada en la contribución estructural de más de un soporte.

2. *UN JARDÍN OLVIDADO*: EL ARTE Y LA MEMORIA

Un jardín olvidado, de Luis Bagué Quílez, se define como la crónica de una expulsión y de una búsqueda. Con esta premisa, el poemario traza una cartografía del afecto con base en un recorrido por jardines mitológicos y recuerdos personales. Dividido en cinco secciones («Este lado del paraíso», «Cartografía», «El jardín olvidado», «Fragmentos de un espejo» y «Paraíso perdido»), el libro, en palabras de Antonio Negrillo, «se interna en la amplitud de un recorrido contra el ciclo natural de la historia: la distancia. Vuelve a los lugares que alimentaron su mirada, visita un mundo donde el tiempo aún no ha sido podado, ni contaminada su memoria» (2009: 148).

En *Un jardín olvidado*, Bagué Quílez evoca a través de los recuerdos, imágenes y sonidos de otras épocas, muchas veces vinculados con referentes artísticos. Así, los colores de Gauguin, Monet y Van Gogh, la pintura anónima del Museo Calouste Gulbenkian, la

[1] Conviene citar dos estudios anteriores de la poesía de Luis Bagué Quílez desde un enfoque ecfrástico e intermedial. El primero, de Guiliana Calabrese (2021), se centra en el libro *Paseo de la identidad* (2010) y analiza su poesía desde la voluntad de elaborar un tratado panorámico sobre la identidad occidental a partir de poemas escritos con base en la pintura, la fotografía y el cine. El segundo, de José Ángel Baños Saldaña (2024), estudia las referencias publicitarias en la poesía de varios autores —entre los que se encuentra Bagué Quílez— desde la teoría de la intermedialidad.

Jesús Miguel Pacheco Pérez (2026), «Écfrasis y transmedialidad en *Un jardín olvidado*, de Luis Bagué Quílez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 301-322.

música de Bob Dylan, el cine de Bryan Forbes o la narrativa de Robert Louis Stevenson, entre otras referencias, figuran en los poemas y establecen diálogos en el texto filtrados por la memoria del yo poético.

A la hora de atender a la relación de los poemas del libro con otras obras de arte, literarias y no literarias, hallamos en el poemario un total de ocho alusiones directas a la literatura, desde la cita inicial de Luis Cernuda hasta otras citas paratextuales al comienzo de los poemas o en sus títulos. Luego, la pintura es el arte no literaria que aparece en más ocasiones, con un total de siete referencias claras. Mientras, la música toma protagonismo en cuatro ocasiones, tanto en el cuerpo del poema como en citas paratextuales de los poemas. Finalmente, la fotografía y el cine figuran en dos ocasiones, con una única alusión por parte del cine a una obra concreta.

De todos estos poemas que establecen diálogos con otras obras, puede hablarse de una relación ecfrástica o paraecfrástica en los poemas escritos con base en la pintura y fotografía. En cambio, los textos que tienen como referencia obras cinematográficas, literarias o musicales mantienen relaciones de transmedialidad, tal y como veremos a continuación en sus respectivos análisis.

El primer poema que hace alusión a otra pieza artística es «El sueño de California» (Bagué Guílez, 2007: 20-21), en el que hallamos una referencia en el título a la canción *California dreamin'* (1966), de The Mamas & the Papas, así como menciones a varios artistas plásticos.

El poema comienza: «La niebla en la mañana. Una canción / golpea los cristales del coche alquilado / al igual que la lluvia /deposita su lenta melodía / en las calles sin luna y sin azogue» (p. 20). Así pues, el texto abre con una pieza musical, la cual no se menciona de forma directa en todo el texto, pero cuyo título la revela: *California dreamin'*, una de las canciones más representativas de la década de 1960 que, desde la nostalgia invernal, evoca el recuerdo de la ciudad soñada. De igual modo, el poema plantea un ambiente propenso a la nostalgia: niebla, lluvia, «calles sin luna y sin azogue» y la ausencia de un *tú* cuya voz es un espejismo. Sin embargo, en la tercera estrofa, la luz a través de los cristales del coche pinta un paisaje esperanzador, lo que al final de esta se desvela como una ficción. La paleta de colores es: «el llano al mediodía sobre un verde Gauguin, / las rosas de Monet / convertidas en piedra y en ruina, / la inútil transparencia / de aquel Van Gogh que llaman cielo» (p. 20).

En estos versos, metonímicamente tiene lugar una relación de transreferencialidad con diferentes obras representativas de los pintores mencionados, caracterizadas por el predominio de los mismos colores que aparecen en el poema. El «verde Gauguin» es el verde de los cuadros que el pintor francés realizó durante su estancia en Tahití, con especial relevancia el de la pintura *Arearea*. Asimismo, «las rosas de Monet» alude al motivo de las flores en Claude Monet, muy presente en su obra y que figura en el título de cuadros como *Camelias y rosas* o *La casa entre las rosas*. Este color, superpuesto al verde anterior, supondría un principio de constitución de un *locus amoenus*; sin embargo, tras el encabalgamiento, el verso que lo sigue anula el efecto plástico de estas rosas de Monet y pinta de gris la escena, reforzando el ambiente melancólico que el verde apagado de Gauguin introduce. Finalmente, el cielo de Van Gogh, reconocido por sus noches estrelladas —*Noche estrellada sobre el Ródano* o *La noche estrellada*, por ejemplo— se define como un cielo de «inútil transparencia», vacío, incapaz de ofrecer sentido o consuelo. De esta manera, el poema emplea a tres pintores, uno impresionista y dos postimpresionistas, para cargar de dramatismo y melancolía un paisaje, al mismo tiempo que representa sus obras de manera desgastada. El paisaje se convierte así en ruina estética y la mirada poética revela una conciencia desencantada para la cual el arte constata la realidad y no salva de ella.

Finalmente, la última estrofa menciona por tercera vez la canción, *California dreamin'*, para incidir en el sentimiento de no pertenencia, así como en la ausencia de la persona amada y la distancia que separa al yo poético de lo deseado. Versos como «Y escucho la canción / de una ciudad que no nos pertenece, / aunque a veces creamos vivir en sus orillas» (p. 21) sugieren el desarraigo e intensifican la sensación de pertenencia ilusoria. El poema, pues, plantea la experiencia del viaje como un estado de desposesión en que la música convierte la ausencia amorosa en una forma de presencia melancólica.

A la hora de abordar el poema desde la transmedialidad —entendida aquí como el estudio de la circulación y transformación de motivos, estructuras y efectos estéticos entre distintos medios artísticos—, observamos que la pieza musical se trata del motor afectivo del poema y su presencia es constante: «una canción golpea los cristales», «una canción va desgranando un cuerpo» o «y escucho la canción». Asimismo, observamos una suerte de *transmedialización* (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017), ya que el ritmo lento, la repetición y la cadencia del poema emulan, en cierto modo, el carácter melancólico de la canción. No

obstante, si la canción aborda el tema de la nostalgia por el espacio, el poema amplía esta temática y trata sobre la añoranza del sujeto amado durante el viaje.

Además, una parte del poema puede leerse en clave paraecfrástica, ya que la estrofa que menciona a los pintores funciona como una *écfrasis genérica* (Pimentel, 2003) o paraécfrasis estilística, pues la presencia de Gauguin se da como una intensidad cromática, Monet es la reversión de su propio imaginario artístico y Van Gogh es la energía emocional asociada al color de su obra. Así, el poema no traduce imágenes en palabras, se trata de una paraécfrasis que traduce una *forma de ver* en una *forma de decir*.

Otro poema ecfrástico en *Un jardín olvidado* es «Pintura anónima» (p. 39), que lleva como paratexto «Escuela flamenca». Con estas dos indicaciones, resulta difícil hallar la obra referida. Sin embargo, el carácter descriptivo del poema con las alusiones espaciales del libro permite dar con la pieza artística —tras una investigación por los catálogos museísticos—. Este cuadro se encuentra en el Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa y encaja perfectamente con la descripción del poema y la referencia a Lisboa en un poema anterior (pp. 18-19). El título, «Pintura anónima», y el paratexto desplazan desde un primer momento la atención hacia la tradición pictórica de la imagen y sitúan al lector ante lo que apunta a ser una écfrasis. No se señala el motivo del cuadro en el título y tampoco importa el autor —y eso queda remarcado en la explicitación del anonimato—: lo importante es situar al lector ante la experiencia de visualizar un cuadro descrito con palabras y con el estilo artístico de la escuela flamenca. Así, el poeta se dispone a «pintar» un poema: «Carecen de importancia / la sigilosa piel de la serpiente, / la negra capa que a él le cubre los hombros, / la mirada de ella, / tan lejana y tan firme en el pasado» (p. 18).

El poema se construye mediante la enumeración de elementos visuales que se declaran irrelevantes: la serpiente, la vestimenta, la mirada, el paisaje edénico… Todos ellos, típicos del equilibrio, detallismo y simbolismo de la pintura flamenca, quedan desactivados de manera jerárquica. La écfrasis se plantea aquí como un enfrentamiento contra las prioridades definitorias de la escuela flamenca, así como una remarcación del acto relevante en el cuadro, el cual se sitúa en un primer plano: el ofrecimiento de la manzana de Eva. La écfrasis se vuelve aquí hermenéutica, pues el poema interpreta el cuadro como una escena de fragilidad compartida frente a las tradicionales interpretaciones de la tentación. En el poema, la mano de Eva está temblorosa, existe cierta debilidad o endeblez. El poema, por tanto, emula el cuadro mientras lo describe. Las primeras dos estrofas descriptivas también carecen

de importancia; el núcleo del texto está en la hermenéutica del gesto que el poeta realiza, otorgando movimiento y psicología a la escena del cuadro. Es esa tercera estrofa la más importante del poema, al igual que el gesto lo es en la pintura.

Los últimos dos versos, separados como una nueva estrofa, cierran el poema con un engarce a la poética general del libro: «hoy perdura la imagen / de un jardín que resiste en el olvido». De este modo, la pintura, el poema y el jardín convergen, puesto que el cuadro resiste al paso del tiempo, el poema reactiva su sentido desde la interpretación y el jardín se define como imagen mental. La écfrasis del poema deja paso a un cierre paraecfrástico en el que el mito recibe una lectura ética y humana en consonancia con las ideas del poemario.

Más adelante, en el libro, damos con el poema «Álbum de fotos» (pp. 48-51), un díptico que toma el arte de la fotografía para la evocación de los recuerdos y la reflexión sobre las imágenes de la infancia. El poema activa desde el primer verso («el álbum que contemplas»), una situación ecfrástica explícita, de modo que el lector se halla frente a un objeto visual secuencial, un álbum, el cual introduce temporalidad, narración y montaje. La descripción posterior del poema, por tanto, no se ceñirá a una imagen aislada, sino a un archivo de imágenes. El poema sitúa el foco en la experiencia de mirar, en lugar de hacerlo en la representación, con un lector como sujeto activo en el acto de contemplación.

Asimismo, el uso sistemático de la segunda persona del singular a lo largo del poema es una cuestión central. Versos como «el álbum que contemplas», «ahora pasas las páginas del álbum» o «y atraviesas los símbolos» convierten al lector en el visitante de una exposición privada, una transformación de la écfrasis en un acto ético, pues la contemplación de fotografías ajenas implica una complicidad. Por ello mismo, el yo poético enuncia «cada foto te convierte en testigo, / cada mirada en cómplice» (p. 48). La écfrasis deja de ser puramente descriptiva y se vuelve relacional: mirar implica intervenir. También es importante el modo en que el sujeto lírico define las fotografías como «lejanas imágenes / de un tiempo que he perdido», ya que se subraya el fracaso de la imagen como recuperación del pasado. La fotografía, ligada a la memoria, es aquí un testimonio insuficiente. El oxímoron «fugaces, instantáneas» acentúa esta pérdida, pues la imagen certifica el recuerdo como irrecuperable.

Además, en este poema asistimos a una negación reiterada de la identidad, que figura en los versos «no soy yo aquel adolescente» y «y tampoco soy yo, no puedo serlo» (p. 49). Se trata de un retrato desactivado a través de la paraécfrasis, en que las fotografías muestran un cuerpo pasado que el lector rechaza reconocer en el yo poético, de modo que la imagen del

sujeto en el pasado no garantiza identidad sino que, en este caso, implica un extrañamiento. Por su parte, la enumeración final del poema funciona como una serie ecfrástica que refuerza la ausencia de jerarquía, pues el álbum reúne tanto lo importante como lo cotidiano: «la calle El Salvador, las manos de mi abuela, / el vuelo detenido de la luz, / trajes de comunión, pasteles, cumpleaños, / la soledad nocturna de estas calles» (p. 49). Esta acumulación reproduce el funcionamiento material del álbum de fotos y refuerza la idea de la memoria como fragmentaria y arbitraria. Finalmente, el cierre de la primera parte de este díptico introduce la lectura moral de la imagen: «por eso se avergüenzan las páginas del álbum» (p. 49). La infancia es una exposición que delata la fragilidad del sujeto y el presente es una impostura necesaria para vivir.

La segunda parte del díptico tiene implicaciones sobre la primera, de modo que refuerza la unidad temática del poema dividido en dos partes. Desde un momento inicial, el primer verso dialoga con el que encabeza la parte anterior: «el álbum que contemplo» (p. 50). Este cambio de sujeto señala el eje estructural del díptico. Antes, el yo poético acompaña a la segunda persona en el visionado del álbum; ahora, esta segunda persona acompaña al sujeto lírico en su contemplación. La écfrasis pasa de una mirada delegada a una mirada asumida y se articula como la relación entre dos sujetos mediados por imagen, en lugar de conformarse con la relación entre una imagen y el sujeto. Si en la parte I el álbum era un archivo autobiográfico que producía extrañamiento e impostura, en la parte II se convierte en territorio de acceso a la intimidad ajena, como se expresa en el verso «me conduce a secretas regiones de tu vida» (p. 50). En esta parte del poema, ya se intuye un marco escénico: primero, el sujeto poético enseña a la persona amada el álbum con las fotos de su infancia y adolescencia; después, esa persona muestra al sujeto lírico el álbum con las fotos de la suya.

Uno de los hallazgos centrales de esta segunda parte del díptico es la inversión temporal que tiene lugar en los versos «voy descubriendo el tiempo que nos queda / por las piezas oscuras / del que ya ha transcurrido» (p. 50). Si antes la écfrasis reconstruía el pasado, ahora es capaz de leer el futuro en la imagen, pues estas imágenes de otro tiempo son la matriz de lo que vendrá después. La imagen deja de ser documento y se convierte en una profecía, una manera de interpretar el tiempo, como se refleja en los versos «el proyecto lejano de tu cuerpo / en la germinación de cada imagen» (p. 50).

Asimismo, el yo poético se define como «la sombra del intruso» (p. 50), señalando el acto de violencia mínima que implica la contemplación de una imagen de niñez o

adolescencia. La paraécfrasis, de nuevo, adquiere una dimensión ética, en esta ocasión con la conciencia del límite y el saber que la mirada no es originaria y, por tanto, reconstruye la fotografía desde la imaginación, no desde el recuerdo.

El final del poema es decisivo, pues los versos «dos fotografías / que hoy vuelven a encontrarse / en el último verso de un poema» (p. 51) son una autorrevelación de la écfrasis: las imágenes se reconcilian más allá de la realidad, pues este encuentro tiene lugar en el poema, con la escritura como espacio último de montaje para la coincidencia de dos tiempos, miradas y vidas que hasta entonces han ido por caminos distintos. El texto poético, por lo tanto, se convierte en un álbum fotográfico con las imágenes transcritas a través de la palabra.

Si dejamos a un lado la imagen y la écfrasis, como ejercicio de transmedialidad —esto es, como circulación de motivos y reconfiguración de materiales culturales entre distintos sistemas semióticos, tal y como ha señalado Marina Bianchi (2025) al vincular intertextualidad y transmedialidad como un mismo proceso de reescritura entre medios— hallamos el poema «Variación sobre un tema de Poe» (pp. 59-60). La cita inicial—«*Hace muchos, muchos años, / en un reino junto al mar*… / Radio Futura»—, a modo de paratexto, no remite de forma directa a Edgar Allan Poe, como sí ocurre en el título del texto, pero sí a la canción *Annabel Lee* de Radio Futura, que reescribe el poema homónimo de Poe. Este desvío paratextual es fundamental, puesto que Poe llega al poema mediado por la canción, es decir, la literatura canónica pasa por la cultura pop, el mito romántico se transmite como melodía generacional y se desmitifica a Poe al mismo tiempo que se remarca su pervivencia. Además, el título del poema es programático: «Variación». Esto plantea una reescritura distanciada que, a su vez, remite a algunos poemas de Víctor Botas cuyos títulos adoptan la fórmula «Variación sobre un tema de» (Botas, 2012: 266, 276, 283, 317, 378), poeta estudiado por el propio Bagué Quílez (2004, 2016), de modo que cabe esperar que esta estructura sintáctica del título sea una referencia también al escritor ovetense. En este sentido, la transmedialidad opera como un proceso intertextual expandido en el que los distintos medios participan en la construcción de un mismo imaginario cultural.

Respecto al poema, este se sitúa después del mito —«ya no hay castillos / ni nombres en la arena» (p. 59)— y revela una imaginería romántica erosionada, borrada por el tiempo. La repetición, el desgaste, el uso reiterado de estos espacios vacía cada vez más la imagen. Seguidamente, el poeta expresa «recitarás de nuevo las palabras de Poe / sobre alguna muchacha / perdida entre las ruinas de la literatura» (p. 59), que muestran a Poe como un

autor memorizado y cuyos versos se dedican a la declamación. Annabel Lee deja de ser tan solo un personaje literario para transformarse en un símbolo cultural fosilizado, atrapado «entre las ruinas de la literatura» y que resuena en el paratexto a modo de canción pop.

La alusión a la canción introduce una memoria afectiva popular, pues escuchar Annabel Lee implica el recuerdo de una época, una suerte de educación sentimental filtrada en versos como «aunque puede que finjas / que olvidaste la letra y su canción» (p. 59). Asimismo, la música se presenta aquí al mismo nivel que la literatura, pues ambas disciplinas participan en la mitificación de la infancia y la adolescencia, asociadas en este caso al exceso romántico y el dolor embellecido, observadas desde la óptica de la melancolía.

En los versos «luego descubrirás / que no hay ningún misterio en el dolor / ni es más bello el poema / que la playa de septiembre» (pp. 59-60) hallamos un giro, pues en ellos se rompe el hechizo de transmedialidad que atraviesa el poema: ni el poema de Poe, ni la canción de Radio Futura tienen relación con la experiencia inmediata y real. Así pues, la literatura es sometida a juicio y comparada con la realidad, al mismo tiempo que denostada, situada en un estrato inferior. Finalmente, el cierre del poema condensa la operación crítica en dos versos: «Annabel Lee no existe. / Un cuervo está graznando *Nevermore*» (p. 60). El icono romántico de Annabel Lee, motivo de la canción y del poema de Poe, es negado como entidad real. El cuervo, de *The Raven*, se reduce al graznido y pierde su solemnidad simbólica a la vez que anuncia este fin de su existencia, rearmando un escenario romántico en que el cuervo grazna la palabra que repite de forma continua en el poema de Poe. La repetición aparece una vez más, tanto en la recreación de la escena romántica como en el graznido del cuervo, de modo que esta literatura queda reducida a eco, a una cita, un ruido reconocible que forma parte de un imaginario compartido, aunque ya no es operante. Así pues, «Variación sobre un tema de Poe» problematiza el diálogo entre poesía y música. La relación de transmedialidad funciona aquí como transmisión del mito —de Edgar Allan Poe a la canción, de la canción a la memoria/poema—, así como desgaste y popularización.

El siguiente poema de *Un jardín olvidado* continúa la línea transmedial del anterior en el ámbito musical. El poema «*Planet Waves*» (pp. 61-62), cuyo título alude al álbum homónimo de Bob Dylan, cuenta con su cita «*Waiting for Eisenhower, waving flags*», aunque no forma parte de ninguna canción. A diferencia del poema anterior, en que la mediación conducía a la desmitificación, aquí la relación con la música de Bob Dylan es genealógica, memorística y elegíaca. La intertextualidad musical es superada para llevar a cabo un cruce entre el disco, la

voz y el poema en aras de articular una reflexión sobre la memoria heredada y la transmisión cultural. Asimismo, al contrario que en el poema «El sueño de California», el poema nace de una escucha en el momento y de una escucha mediada por el recuerdo: «el disco que ahora escucho / pertenece tan sólo a mi memoria» (p. 61).

Uno de los ejes transmediales más importantes del poema se halla en los versos «su melodía copia la nostalgia / de un tiempo que no es mío» (p. 61). En ellos, se observa cómo la música de Dylan remite una experiencia generacional ajena que supera la individualidad del yo lírico. Esta experiencia se evoca en la escucha, por lo que la canción funciona como un vehículo de memoria transgeneracional —«la música de Dylan / resume los recuerdos de mis padres» (p. 61)— entre la historia de la propia canción, la historia de sus padres y la experiencia del hijo.

No obstante, introduce una lectura crítica y melancólica del legado cultural de Bob Dylan: «cuántos de esos acordes / han perdido en su búsqueda / el lenguaje secreto de los himnos» (p. 61). Así, la canción protesta y el himno generacional toman presencia en el poema como lenguaje perdido, como «un cansado epitafio / sobre el fuego de las generaciones» (p. 61). Asimismo, en estos versos se halla uno de los efectos más interesantes de la transmedialidad en este poema: existe una pérdida de eficacia simbólica, la música es la misma, pero ha perdido su carácter fundacional. Además, el poema no concluye en esta desolación, ya que al final existe un giro que revela la permanencia de la experiencia estética frente al desgaste del mito histórico: si bien la música ya no funda una épica colectiva, aún es capaz de activar imágenes y generar movimiento. Expresa:

> El eco que ahora escucho
> conserva, sin embargo, una belleza
> que desmiente al silencio,
> como si el viejo Dylan,
> encerrado en su funda de vinilo,
> hoy volviera a tocar,
> mientras todas las calles de mi infancia
> se convierten en dunas
> por las que aún cabalgan
> jinetes espectrales
> hechos de arena y sombra (p. 62).

La música de Dylan trae el recuerdo de la infancia y convierte estas calles en un desierto por el que cabalgan unos jinetes espectrales, una suerte de diálogo con su canción *All Along the Watchtower*, de 1967, tanto por la tensión apocalíptica como por la referencia final —tanto en la canción como en el poema— a los jinetes que cabalgan, aunque, en este

caso, no de manera real, pues lo hacen como sombras, una mitología íntima que despierta la música de Dylan.

En resumen, en el poema «*Planet Waves*», la música se traduce en imágenes poéticas y homenajea la inmortalidad de la música de Dylan, desgastada con el paso de los años, pero con una belleza que permanece a pesar de todo. La canción se convierte en un paisaje mental, igual que en otros poemas del libro la pintura se vuelve gesto o la fotografía archivo. De esta manera, «*Planet Waves*» es un poema sobre la escucha tardía desde la nostalgia, idea que se refleja en versos como «el eco que ahora escucho /conserva, sin embargo, una belleza», de modo que la transmedialidad, más allá de traducir la canción a poema, implica la exploración de su paso a través de las generaciones, la permanencia de su potencia estética y su capacidad para convertir el propio poema en un espacio en que la música vuelve a suceder.

El siguiente poema del libro, titulado «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)» (pp. 63-64) retoma en el poemario las relaciones ecfrásticas. En este caso, más allá de la écfrasis del cuadro de Juan de Juanes, encontramos una segunda écfrasis con base en la copia de la abuela que expone en el comedor de la casa, enunciada en el paratexto. Esto desplaza la obra del museo al hogar, es decir, del canon artístico a la memoria íntima.

El primer verso confirma el paratexto: «está colgado ahí, sobre el pasado» (p. 63), una fórmula que acerca el cuadro al yo lírico a la vez que invoca el estrato de la memoria y la historia familiar, pues el cuadro no se halla sobre la mesa o en la pared, sino «sobre el pasado». De este modo, la écfrasis comienza en el espacio doméstico, en lugar de en el museo. Asimismo, la solemnidad sacra de la pintura, concedida por su presencia en el museo y su temática, queda desautomatizada de un modo irónico, pues los apóstoles de la última cena miran la televisión. En la siguiente estrofa comienza la écfrasis de la pieza desde la impresión y la subjetividad del yo lírico, que reflexiona sobre las expresiones.

El poema introduce después el retorno al museo con los versos «Hoy he vuelto a aquel cuadro, / en la penumbra del museo» (p. 63), que desplazan la imagen del comedor y la pintura de la abuela al espacio museístico y el cuadro de Juan de Juanes. Entonces, sucede el núcleo de la écfrasis en este poema: el desajuste entre la imagen recordada del comedor de la abuela y la pintura original colgada en el museo. Así, describe al mismo tiempo el extrañamiento producido por la diferencia entre el recuerdo y la realidad, así como la pieza de Juan de Juanes expuesta:

> Las figuras del lienzo
> apenas conservaban esa extraña dulzura
> con que asocio la escena desde niño.
> Me sorprende la sonrisa burlona
> de un Judas que ha borrado
> toda la compasión de sus facciones
> y se aferra a la bolsa donde brillan
> unas pocas monedas.
> Incluso las torpezas me parecen
> aquí mucho más nítidas: […] (pp. 63-64).

La écfrasis aquí pretende la revelación de su materialidad imperfecta, así como la tendencia a idealizar las imágenes pasadas. Sitúa en el foco del poema la idea de la nostalgia y describe minuciosamente aquellos aspectos que le generan este extrañamiento. La atención a Judas es especialmente significativa, pues es el apóstol destacado sobre el resto y este tiene relación con el vínculo entre el yo poético con la pintura. Los versos «se aferra a la bolsa donde brillan / unas pocas monedas» describe el cuadro, pero también la retención del sujeto a la imagen del comedor de la abuela, así como la traición del recuerdo frente a la imagen real, de manera que, igual que hay dos cuadros, hay dos traiciones.

Finalmente, las dos últimas estrofas del poema son una reflexión acerca del arte, su percepción y la representación misma. La pintura de la abuela, la pintura de Juan de Juanes y la escritura del poeta comparten la misma trampa, que es la pretensión de fijar lo fugitivo, capturar lo que no puede detenerse: toda imagen está sujeta a una percepción subjetiva y el recuerdo, a través del paso del tiempo, la modifica. Así pues, la experiencia estética es presentada como una quimera de perfección. Los versos finales, «calcar la perfección / fue siempre una quimera» (p. 64), resignifican el gesto de la abuela, ya que la copia doméstica pretende mantener viva una imagen en el espacio afectivo, ofrecer una visión personal de la pieza del pintor renacentista. Además, entre la écfrasis de ambas obras, el poema aparece como una reconciliación entre las dos creaciones.

En suma, el poema «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)» concibe la écfrasis desde la misma óptica que la transmedialidad en el caso del poema «*Planet Waves*» y otros textos del libro, pues esta implica una transmisión intergeneracional. El pintor renacentista representa la escena sagrada del Museo del Prado, la abuela reproduce el cuadro y lo cuelga en el comedor de la casa y el poeta describe y expone ambas piezas, por lo que la imagen atraviesa siglos, espacios y técnicas e implica una transformación subjetiva del motivo original. Así, el poema muestra que toda imagen se halla mediada por la experiencia subjetiva

del sujeto, que los recuerdos alteran la percepción original y que tanto la pintura como la poesía coinciden en la pretensión de capturar lo efímero.

El siguiente poema del libro, «*Whistle down the wind*» (pp. 65-66) constituye un ejemplo muy significativo de transmedialidad narrativa y cinematográfica. El paratexto («A la memoria de Mary Hayley Bell») remite a la actriz inglesa y autora de la novela *Whistle Down the Wind*, llevada al cine en la película homónima dirigida por Bryan Forbes en 1961 y posteriormente convertida en musical por Andrew Lloyd Webber. La película, asimismo, fue protagonizada por Hayley Mills, la hija de Mary Hayley Bell. Con esta referencia paratextual, el poema activa un entramado transmedial con el paso de la novela al cine, del cine al musical, del musical a la memoria y de la memoria al poema, lo cual —como hemos visto explícitamente en poemas anteriores de este libro— transforma la obra original, de modo que ahora cine y poema forman parte de la misma unidad artística.

El verso inicial, «Con un soplo de viento» (p. 65), traduce el sentido del título (*Whistle down the wind*) y lo convierte en una metáfora de la deriva histórica de esta obra, pues el viento ahora significa tránsito, pérdida y desplazamiento temporal. Así, la relación de transmedialidad se evidencia en la toma del símbolo central de esta —el soplido de viento— para reconfigurarlo como alegoría histórica.

Más adelante, el poema expresa «y la vida era entonces / —Londres 1936—» (p. 65), dos versos que introducen el cronotopo en el poema, el cual no se corresponde con el de la ambientación de la novela o el filme. Así, el sujeto poético se halla en esas coordenadas y el encuadre se desplaza, entonces, hacia la memoria europea de entreguerras, que coincide a su vez con el año en que estalló en España la Guerra Civil. La fiesta con máscaras salvajes anticipa el desastre de la guerra y sus consecuencias. De este modo, la obra de Mary Hayley Bell funciona como un anclaje histórico, un ejercicio de transmedialidad entre el sentido de la obra y el poema como umbral de la catástrofe europea. Por su parte, podemos observar cómo el poema desarrolla una serie de enfrentamientos entre la promesa y la fe, entre la victoria y su precio, y entre el musical y la ruina. Aquí no traduce la obra ni describe de modo ecfrástico una escena de la película debido a que describe las consecuencias de la guerra: «Se cobró un alto precio la victoria: / ejércitos de sombras en el sótano, / soldados que regresan de la guerra / con la armadura de la melancolía» (p. 66).

En cambio, la siguiente estrofa desplaza el eje temporal hacia el presente y, como un narrador en tercera persona, describe la llegada del sujeto a Londres y lo que queda de la obra

de Mary Hayley Bell, definido como «los restos de un naufragio» (p. 66). Seguidamente, enuncia estos elementos de su legado: «una canción lejana, un viejo póster, / camisetas con rótulos impresos / que pregonan el triunfo de tu obra, / y acaso la sospecha / de que en vano esperamos al mesías, / de que el mundo / ha dejado de ser un musical» (p. 66).

En estos últimos versos hallamos aquello que ha sobrevivido de la novela inglesa al paso del tiempo —objetos culturales e iconografía comercial—, así como encontramos con claridad la dimensión transmedial del poema: la novela, transformada en musical, se convierte en una metáfora del optimismo escénico, de la ilusión de armonía narrativa, la cual concluye a través de la sospecha. Los versos «y acaso la sospecha / de que en vano esperamos al mesías» recuperan uno de los motivos centrales de la novela y la película —la confusión entre un fugitivo y Cristo—. Sin embargo, en el poema esa espera se universaliza, ya que representa la desilusión histórica del siglo XX. Así pues, la obra de Mary Hayley Bell funciona como símbolo de inocencia perdida, fe infantil y esperanza ingenua. Finalmente, los últimos dos concluyen con la anulación del tópico literario *theatrum mundi*, el mundo como escenario que ahora deja de ser ficción para ser una realidad.

De este modo, «*Whistle down the wind*» toma el título de la obra original como emblema, evoca su atmósfera de fe y la inserta en una lectura retrospectiva de la Europa del siglo XX marcada por la guerra y el desencanto. La cadena transmedial —de la novela al cine, del cine al musical, etc.— evidencia las mutaciones que una obra percibe desde su origen, de manera que se convierte en una metáfora del desgaste en la esperanza colectiva. Frente a la fe infantil de la novela de Mary Hayley Bell y sus respectivas adaptaciones, este poema otorga una mirada que asume las desoladoras consecuencias del mundo real.

El último poema que comentaremos en este artículo es, a su vez, el último texto del libro, un tríptico titulado «El viaje de Ofelia» (pp. 69-73) que posee la siguiente cita paratextual del poema «Ophélie», de Arthur Rimbaud: «*Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélia flotte comme un grand lys*», que remite —igual que el título del poema— al cuadro *Ofelia*, del prerrafaelita John Everett Millais. Además, así como el poema de Rimbaud es un tríptico, el de Bagué Quílez también lo es. En el poema se articulan los siguientes tres estratos: la memoria autobiográfica, la experiencia teatral de *Hamlet* y la écfrasis del cuadro de Millais. Así, la figura de Ofelia funciona como un hilo que conecta la poesía, el teatro, la pintura y la experiencia personal.

La primera parte del tríptico plantea una reflexión crítica sobre la memoria, introducida a través de la intromisión del recuerdo y la consciencia metaliteraria: «cuántos tópicos debe la nostalgia /a la literatura» (p. 69). La nostalgia, según la plantea el poeta, se halla mediada por convenciones socioculturales —fotografías, números de teléfono en la agenda de contactos, amistades, etc.—, de modo que el regreso a Oxford supera el viaje geográfico y se define como un viaje verbal —«con palabras de diecinueve años / agrietadas por los tiempos verbales»— cuyo pasado se encuentra erosionado por la gramática. Si bien no figura Ofelia en esta primera parte del tríptico, el poema introduce el marco subjetivo de la memoria como reconstrucción que más adelante hará posible la écfrasis. Mientras, la segunda parte del tríptico comienza con una adversativa al texto anterior —«sin embargo, aún recuerdo, / con esa claridad de la impresión primera, / el contorno de Hamlet»—, la cual introduce la obra de Shakespeare en el poema (p. 71).

A pesar del recuerdo difuso y gris anterior, la imagen de Hamlet sigue clara y evoca un ambiente similar al de la obra shakesperiana. Un momento clave de la descripción de este escenario se halla al final de la segunda estrofa, cuando se expresa: «contemplé la secuencia / que ahora observo de nuevo: / Ofelia está brindando con la muerte / entre redes de juncos / de extraviado color prerrafaelita» (p. 71).

En esta estrofa, el poeta evoca el recuerdo del visionado de la obra teatral *Hamlet* durante una estancia en Oxford y la imagen dramatizada de la muerte de Ofelia, personaje secundario de la obra, aunque central tanto en la literatura francesa presente en el paratexto como en el cuadro de Millais y en el poema. En este caso, en la descripción de la imagen de Ofelia se anticipa la écfrasis posterior de la pintura de Millais, pues el adjetivo «prerrafaelita» remite a la escuela plástica del artista inglés. De esta manera, la obra de Shakespeare forma parte del recuerdo, mientras que el cuadro de Millais es la obra presenciada en el presente. Asimismo, el poema señala que el arte se vuelve eterno cuando este se incorpora a la experiencia del sujeto, una teoría implícita de la écfrasis, entendida en este libro como una forma de fijar la imagen en el tiempo y, a su vez, recrearla desde la subjetividad del yo.

En la tercera parte del tríptico, el cuadro de Millais figura de manera explícita desde el primer verso, pero la écfrasis presente en el poema no es meramente descriptiva, ya que posee un alto grado reinterpretativo. Así, el poema comienza: «Hoy quisiera pensar que fue Millais /quien devolvió su falsa exactitud / al vuelo detenido de los tules / y al aroma de lilas que se extiende / por las ramas doradas del silencio» (p. 73).

Si bien la pintura fija el instante en una imagen, la exactitud es falsa debido a que la escena de la pieza en Shakespeare es un momento de descomposición, el cuadro prerrafaelita embellece la muerte del personaje. Mientras que sucede la descripción, también hallamos una reflexión crítica sobre la pintura con respecto al texto original. El poema continúa con los versos «su Ofelia es un fantasma: la sirena / varada entre nenúfares / que sobrevive al mapa del olvido» (p. 73). El poema recoge los elementos icónicos del cuadro para defender que la Ofelia que ha pasado a la historia no es tanto la de *Hamlet* como la del lienzo de Millais. Al igual que en el poema «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)», hallamos un desplazamiento del espacio museístico al doméstico con la transformación de la obra prerrafaelita en una reproducción colgada en el hogar —«una litografía colgada en la pared / de tu cuarto infantil» (p. 73)—, por lo que la imagen que antes se trataba desde la óptica del mito universal, ahora se concibe como una marca íntima y unida a la memoria personal. La metáfora final es contundente en esta idea: «como la mariposa de algún coleccionista, / las alas traspasadas por alfileres / que te ligan para siempre al pasado» (p. 73), de forma que el arte preserva e inmoviliza una imagen, pero la memoria es aquella que modifica. El poema concluye con los siguientes versos: «una señal / de que cada experiencia / es recuerdo latente, / igual que en todo cuerpo vive la cicatriz / de la mitad del alma que perdimos» (p. 73).

El objetivo de la écfrasis supera la descripción del cuadro para consolidarse como la explicación de cómo la imagen artística se incrusta en la biografía del sujeto y se convierte en cicatriz, una marca sobre la experiencia que emerge en diferentes momentos vitales. Así, Ofelia deja de ser un personaje trágico y se convierte en una metáfora de la memoria como una imagen estática y cambiante, herida y bella.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de los poemas examinados se advierte que las relaciones ecfrásticas y transmediales constituyen los ejes estructurales en *Un jardín olvidado*, de Luis Bagué Quílez, como procedimientos que organizan la experiencia del yo poético en relación con el pasado. Las imágenes, canciones y textos que configuran su memoria reaparecen en el presente bajo la forma de mediaciones culturales: el recuerdo deja de ser inmediato y se produce en la intersección entre biografía, tradición y archivo cultural.

En primer lugar, la fotografía en «Álbum de fotos» actúa como detonante de una evocación consciente de su carácter artificioso, pues esta no constituye una garantía de

autenticidad. Entonces, la écfrasis, ante la imposibilidad de restaurar el pasado, procede a problematizarlo: la imagen, lejos de consolidar la identidad del sujeto, revela su fragilidad. En segundo lugar, «*Whistle Down the Wind*» articula una operación transmedial en la que la referencia a la novela y la relación con sus versiones cinematográfica y musical convierten el poema en un espacio de convergencia entre literatura, cine y cultura popular, el cual funciona como alegoría del desgaste de las utopías modernas, de modo que para comprender el texto es necesario entender la interacción de los distintos medios como constituyentes de la unidad. La introducción del *theatrum mundi* escenifica la pérdida de la fe en los grandes relatos del siglo XX, mientras que el tránsito de la obra entre distintos medios evidencia la mutación de la memoria colectiva. En tercer lugar, poemas como «El sueño de California», «*Planet Waves*» o «Variación sobre un tema de Poe» activan una relación de transmedialidad musical que convierte la canción en archivo emocional y temporal. Las canciones citadas ofrecen en estos poemas marcos temáticos y formales que vertebran los textos, así como condensan épocas y ambientes. Frente a otras referencias estáticas, la música introduce una lógica fluida en que la transmedialidad reproduce efectos musicales en los poemas. Finalmente, la pintura —en poemas como «La Santa Cena (Juan de Juanes, Museo del Prado)» o «El viaje de Ofelia», entre otros— opera como un dispositivo de memoria y reflexión estética. La écfrasis supera la descripción para convertirse en un espacio de pensamiento en que la obra plástica y el sujeto lírico se interpelan mutuamente. De este modo, hallamos una mediación entre experiencia y tradición cultural que hace del arte una parte fundamental del yo.

Así pues, *Un jardín olvidado* propone una concepción de la poesía como territorio de convergencia entre artes y memorias. En la écfrasis, la descripción posee un papel secundario y los recuerdos del sujeto pasan a la posición central. Igualmente, las relaciones de transmedialidad en sus poemas evidencian que toda experiencia es susceptible de ser intertextual e interartística, pues la experiencia humana se compone de elementos culturales heredados que condicionan tanto la memoria como la percepción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2004), *La poesía de Víctor Botas. Una relectura de los clásicos grecolatinos*, Gijón, Llibros del Pexe.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2007), *Un jardín olvidado*, Madrid, Hiperión.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2016), «Tiempo al tiempo: el clasicismo posmoderno de Víctor Botas», en

Javier García Rodríguez (ed.), *Mañana es hoy: Víctor Botas, veinte años después*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 11-27.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2021), «Una écfrasis "en acción": pasadizos intermediales en la poesía española actual», *Philologia Hispalensis*, vol. 35, n.º 2, pp. 19-39.

BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2019), *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea. Tradición grecolatina y la Biblia*, Córdoba, Ediciones Universidad de Córdoba.

BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2022), «La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica,* 31, pp. 271-292.

BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2024), «La intermedialidad como proceso de construcción de significado. Las referencias publicitarias en la poesía española contemporánea», *Bulletin Hispanique*, vol. 126, n.º 2, pp. 227-244.

BIANCHI, Marina, CANCELLIER, Antonella y DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ, María del Carmen (2025), «Transmedialidad: hibridaciones y expansiones en la poesía panhispánica reciente», en Antonella Cancellier, Marina Bianchi y María del Carmen Domínguez Gutiérrez (eds.), *Nuevos paradigmas poéticos transmediales en el ámbito panhispánico*, Padova, Cooperativa Libraria Editrice Università di Padova, pp. 11-20.

BOTAS, Víctor (2012), *Poesías completas*, Sevilla, La Isla de Siltolá.

CALABRESE, Giuliana (2021), «Texto y textura: el principio ecfrástico en *Paseo de la identidad* de Luis Bagué Quílez», *Caracol*, 21, pp. 196-244.

GARCÍA MARTÍNEZ, Luis Francisco (2011), *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*, Madrid, Devenir Ensayo.

HEFFERNAN, James A. W. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.

HERMÓGENES, TEÓN y AFTONIO (1991), *Ejercicios preparatorios*, trad. y ed. María Dolores Reche Martínez, Barcelona, Editorial Gredos.

JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, Nueva York, New York University Press.

JENKINS, Henry (2009), «The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling», *Confessions of an Aca-Fan (The Official Weblog of Henry Jenkins)*, 12 de diciembre de 2009, en [http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html] (25/07/2026).

MITCHELL, William John Thomas (2005), «There Are No Visual Media», *Journal of Visual Culture,* vol. 4, n.º 2, pp. 257-266.

MITCHELL, William John Thomas (2009), *Teoría de la imagen*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal.

NEGRILLO, Antonio (2009), «Bagué Quílez, Luis (2007): *Un jardín olvidado*», *Paraíso. Revista de poesía*, 4, pp. 148-149.

PIMENTEL, Luz Aurora (2003), «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4, pp. 205-215.

PINEDA GONZÁLEZ, María Victoria (2000), «La invención de la écfrasis», en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 251-262.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014), *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.

RAJEWSKY, Irina (2010), «Border talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality», en Laers Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 51-68.

RIFFATERRE, Michael (2000), «La ilusión de écfrasis», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 161-186.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo y BAETENS, Jan (2017), «La Literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27.

WOLF, Werner (2011), «(Inter)mediality and the Study of Literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n.º 3, pp. 1-9.